



Т. В. САФОНОВА, З. В. ФОМИНА

*Саратовская государственная консерватория им. Л. В. Собинова
г. Саратов, Россия*

ORCID: 0000-0002-8091-6742, tatianasafonova@mail.ru

ORCID: 0000-0001-6440-386X, zinaf33@yandex.ru

К вопросу об интерпретации фортепианных произведений С. С. Прокофьева

Анализ исполнительских интерпретаций фортепианных произведений Прокофьева осуществлён в статье с позиций герменевтического подхода. Интерпретация рассматривается как способ существования музыкального произведения, требующий активного творческого соучастия исполнителя в воссоздании авторского замысла. Особое место уделено вопросу о границах интерпретации: подчёркивается необходимость проникновения в глубинные смысловые слои исполняемого произведения, движения к постижению авторского замысла и недопустимость вольного обращения с музыкальным текстом. Развивается мысль о том, что характер интерпретации, её адекватность и убедительность зависят не только от профессионального уровня музыканта, но и от величины и значительности личности исполнителя. Утверждается, что анализ различных интерпретаций того или иного произведения позволяет не только определить духовные ориентиры и ценностные предпочтения исполнителя, но и духовную атмосферу общества, в котором он творит, востребованность тех настроений и смыслов, которые несёт музыка композитора. Высказывается предположение о том, что активное обращение современных исполнителей к произведениям Прокофьева обусловлено характером напряжённой исторической ситуации в мире, формирующей ощущение тревоги и подавленности: в прокофьевской музыке привлекает устремлённость к свету, уверенность и оптимизм. Рассмотрены интерпретации фортепианных произведений Прокофьева, представленные именами С. Рихтера, М. Гринберг, Э. Гилельса, М. Аргерих, Н. Петрова и современных исполнителей – А. Гаврилова, Е. Кисина, Д. Трифонова, Г. Соколова.

Ключевые слова: С. С. Прокофьев, фортепианные произведения, исполнительская интерпретация, авторский замысел.

Для цитирования: Сафонова Т. В., Фомина З. В. К вопросу об интерпретации фортепианных произведений С. С. Прокофьева // Проблемы музыкальной науки. 2018. № 3. С. 171–178. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.3.171-178.

TATIANA V. SAFONOVA, ZINAIDA V. FOMINA

Saratov State L. V. Sobinov Conservatory, Saratov, Russia

ORCID: 0000-0002-8091-6742, tatianasafonova@mail.ru

ORCID: 0000-0001-6440-386X, zinaf33@yandex.ru

Concerning the Question of Interpretation of Sergei Prokofiev's Piano Compositions

In this article an analysis of performing interpretations of Prokofiev's piano compositions is carried out from the positions of a hermeneutical approach. Interpretation is examined as a means of existence for the musical composition demanding an active creative co-participation of the performer in the recreation of the composer's artistic conception. Special importance is attributed to the question of the boundaries of interpretation: the necessity of penetration into the innermost semantic strata of the performed composition, the aspiration towards the comprehension of the composer's conception and the infeasibility of willful treatment of the musical text. The notion is elaborated on that the character of interpretation, its adequacy and convincing qualities depend not only on the musician's professional level, but also on the magnitude and significance of the personality of the performer. The assertion is made that the analysis of various interpretations of any particular musical composition makes it possible not only to define the performer's spiritual reference points and value preferences, but also the spiritual atmosphere of the society in which he or she is artistically active, as well as the demand for certain moods or meanings which the composer's music conveys. The

presumption is expressed that the active interest in the music of Prokofiev on the part of performers is stipulated by the character of the intense historical situation in the world creating the feelings of alarm and blight: in Prokofiev's music especially attractive for musicians are the aspiration towards light, self-assuredness and optimism. The renditions of the piano compositions by Svyatoslav Richter, Maria Grinberg, Emil Gilels, Marta Argerich, Nikolai Petrov, as well as by contemporary pianists, Andrei Gavrilov, Evgeny Kisin, Daniil Trifonov and Grigory Sokolov.

Keywords: Sergei Prokofiev, piano compositions, performer's interpretation, composer's conception.

For citation: Safonova Tatiana V., Fomina Zinaida V. Concerning the Question of Interpretation of Sergei Prokofiev's Piano Compositions. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2018. No. 3, pp. 171–178. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.3.171-178.

Всякая живая культура обязана своим существованием сохранению и поддержанию традиции. В области искусства значение последней чрезвычайно велико: художественные творения предшествующих эпох не только задают образцы профессионального мастерства, но и продолжают жить в реальном пространстве современной культуры, оказывая неослабевающее воздействие на духовный мир людей. Особое место в этих процессах принадлежит музыкальному искусству. Сохранение художественных традиций предполагает здесь не просто фиксацию исторического опыта, но его постоянное воспроизведение, поскольку способом бытийствования музыкального произведения выступает исполнение. Это обуславливает неизбежность его исполнительской интерпретации.

Характер интерпретации, её адекватность и убедительность зависят не только от профессионального уровня музыканта, но и от величины и значительности личности исполнителя. Нет необходимости подробно развивать мысль о недостаточности работы музыканта исключительно в направлении развития своего пианизма и неизбежной ущербности пусть и блестящего технического исполнения. Тем не менее нельзя не заметить, что в последние годы всё более заметным становится возрастание технического уровня, внешней эффектности при одновременном снижении подлинной музыкальности, способности к проникновению в глубинные слои произведений и выразительному интонированию.

Достижение такого уровня исполнительства предполагает и определённую интеллектуальную подготовку музыкантов, содержание и направленность которой в немалой степени определяется педагогом по специальности. А это, в свою очередь, требует соответствующей ком-

петентности самого педагога. В частности, речь идёт о необходимости владения основами музыкальной герменевтики – учения о понимании и интерпретации художественных произведений. «Само собой разумеется, что исполнительская интерпретация музыкального произведения и теоретическая интерпретация смысла художественного текста – это не одно и то же. И, тем не менее, и в том и в другом случае имеет место явно выраженный герменевтический аспект, поскольку в процессе исполнительской интерпретации происходит не просто воспроизведение изначального текста, но и его истолкование» [9, с. 180]. При этом авторы, занимающиеся проблемами герменевтики, указывают на то, что, несмотря на признание неисчерпаемости смысла художественных текстов, постижение авторского замысла остаётся необходимым условием адекватного прочтения произведения [8; 12].

Анализ различных интерпретаций того или иного произведения позволяет определить духовные ориентиры и ценностные предпочтения не только самого композитора, но и исторически конкретного общества, на которое ориентируется исполнитель. Произведения, проверенные временем и отнесённые к категории классики, сохраняют свою культурную значимость и регулярно исполняются музыкантами всего мира. Однако нельзя не заметить, что активность обращения к ним в разные периоды и в различных социокультурных ситуациях неодинакова, она в существенной мере зависит от востребованности тех настроений и смыслов, которые несёт музыка того или иного композитора. Так, например, в последние годы исполнители всё чаще обращаются к произведениям С. С. Прокофьева.

Ни один представитель советской пианистической школы не мог обойти стороной творчество Прокофьева. Достаточно вспомнить К. Игумнова (Четвёртая соната, «Сказки старой



бабушки»), С. Фейнберга (первого после автора исполнителя Третьего концерта), Г. Нейгауза (Третья соната, «Мимолётности»), М. Юдину (Второй концерт, цикл пьес «Ромео и Джульетта»), некоторые «Мимолётности»), Л. Оборина (Третий концерт, Вторая, Третья, Седьмая сонаты). Каждый из них освещал различные грани мира прокофьевской образности.

Традиционно с именем Прокофьева связывают особую сухую, ударную трактовку рояля, отчасти поддержанную авторитетом пианизма самого композитора, сформировавшегося в первые годы его концертной деятельности. Однако со временем появились пианисты, которые стали раскрывать более глубокие, существенные стороны прокофьевского творчества – в частности, мир его лирики. Эта линия впервые была выявлена в полной мере в искусстве Владимира Софроницкого на гастролях во Франции в 1928–1929 годах. Интерпретация пианиста не получила признания, его упрекали в чрезмерной романтизации Прокофьева, в излишней чувственности, которая была характерна скорее для XIX века, нежели для XX. По утверждению В. Дельсона, «исполнение Софроницким произведений Прокофьева, акцентировавшее впервые глубоко человеческие, задушевные и психологические черты его лирического высказывания, воспринималось как вызов установившимся традициям» [3, с. 271]. Следует иметь в виду, что интерпретация Софроницкого выявляла романтические тенденции музыки композитора, преломлённые сквозь призму XX века. В сравнении с романтическим исполнением, её отличала афористичность образов, графичность в ведении мелодической линии, острота ритма, аскетизм и сдержанность в выражении эмоций.

Новое понимание прокофьевского искусства, провозглашённое в исполнительских интерпретациях Софроницкого, нашло продолжение в творчестве пианистов советской музыкальной культуры. В этом свете примечательны имена, ставшие непревзойдёнными авторитетами в исполнении произведений Прокофьева. Среди корифеев советской фортепианной школы ближе всего к авторской стилистике композитора стоит Святослав Рихтер, чья интерпретация стала своеобразным эталоном для многих последующих поколений музыкантов.

Позволительно утверждать, что фортепианные интерпретации С. Рихтера обнаруживают

скрытые, глубинные смысловые уровни музыки Прокофьева, то, что в исследовательских работах последних лет всё чаще определяют как метафизическое начало (см., например: [7]). В этом же аспекте осмысливает творчество композитора и А. Шнитке: в своём очерке, посвящённом Прокофьеву, он подчеркнул характерное для его музыки «преодоление настоящего ради вечности» [11, с. 184]. Отнесённость к вечному слышали и осознавали уже современники композитора. Так, после репетиции Пятой симфонии Прокофьева А. Оголевец произнёс: «Мы все умрём, а это останется, это – из категории вечного» (цит. по: [5, с. 74]). О погружённости композитора в метафизические бездны в процессе творчества свидетельствует и высказывание его жены, Лины Прокофьевой: «Он оказывался в другом мире, когда сочинял музыку; и, живя рядом с ним, я чувствовала себя так, словно попала с ним вместе в этот мир... Вы отрывались от земли и всех её проблем, вы оказывались в “вечности” – не знаю, как выразиться точнее» (цит. по: [10, с. 46]).

Примечательно, что первым произведением, с которого началось признание Рихтера как уникального интерпретатора музыки Прокофьева, была Шестая фортепианная соната. Пианист исполнил её на первом «нестуденческом» концерте в Москве. На этом же концерте он сыграл Рондо из «Блудного сына», «Пасторальную сонатину» и «Пейзаж». Выступление имело ошеломительный успех и способствовало становлению творческого сотрудничества двух выдающихся личностей. Впоследствии Рихтер стал первым исполнителем Седьмой и Девятой фортепианных сонат (Девятая соната посвящена С. Рихтеру), фортепианных партий флейтовой и виолончельной сонат. В 1946 году пианист исполнил всю триаду поздних сонат. В целом в его репертуаре – Первый и Пятый концерты Прокофьева, шесть сонат (Вторая, Четвёртая, Шестая, Седьмая, Восьмая, Девятая), а также пьесы малой формы.

Исполнительский облик великого пианиста созвучен идеям прокофьевского творчества. Рихтер сумел выявить особенности стиля композитора, его внутреннюю направленность. Его интерпретациям свойственно тяготение к объективности, «внеличной общезначимости». Неслучайно творчество и того и другого относят к «искусству представления». Такое искусство отличает стремление к выразитель-

ности и скульптурности форм, масштабности мышления. Общеизвестно, что Рихтер является мастером крупной формы, ему особенно хорошо удаётся воплотить архитектурную форму целого. Пианист удивительным образом владеет чувством онтологического времени, что способствует охвату всего произведения, предстающего как бы с «высоты птичьего полёта».

В этом свете примечательна его интерпретация Шестой сонаты. Её отличает тяготение к графичности, заострённости, можно даже сказать, «рубленности» линий. Этому способствует подчёркнутое внимание к акцентам. Разработка в исполнении пианиста достигает колоссального эмоционального напряжения за счёт постепенного динамического нарастания при сохранении устойчивости и незыблемости ритмического стержня. Тем самым Рихтер демонстрирует потрясающее владение исполнительским временем, проявляющееся в способности создать ощущение неотступности, неотвратимости, страха перед надвигающейся катастрофой. Особенности интерпретации пианистом третьей части цикла заключаются в её объективной подаче, в стремлении к охвату мысли, созданию целостной панорамной картины. Рихтер подчёркивает протяжённость фраз широкого дыхания особым сопряжением мелодических линий. В его исполнении средний голос продолжает логику развития верхнего, тем самым уходя от контрастной динамики в соседних голосах и создавая ощущение бесконечности мелодии. Примечательны подходы к кульминациям на *ff*, где активность восхождения к вершинам достигается через эффект «сжатия» времени. Финал звучит напряжённо, собранно, очень концентрированно. Характерна остигатная тема, звучащая зловеще, с внутренним нервом.

Сонату исполнитель выстраивает к четвёртой части. Это проявляется в выборе основных темпов всего цикла. Его закономерным итогом является финал, отвечающий на главные вопросы первой части. Темпы пианиста подвижны, даже в лирике он тяготеет к аскетизму, лаконичности, сдержанности, можно сказать, целомудренности. В его трактовке Сонаты проявляется тяготение к рельефности беспедального пианизма.

Другую интерпретацию Шестой сонаты предложила выдающаяся пианистка Мария

Гринберг. Она раскрывает иную грань музыки композитора – его связь с романтической традицией. Это проявляется в повышенной эмоциональности, даже экспрессивности лирической составляющей. Третья часть Сонаты в исполнении Гринберг звучит лично, исповедально. Эта часть видится едва ли не смысловым центром произведения, словно то, что было спрятано под натиском внешнего, «чужого», вырвалось наружу и пронзительно зазвучало. Особое значение приобретают кульминационные эпизоды в нюансе на *ff*, звучащие гимнично, ликующе. Думается, что такое состояние может быть ассоциировано с воспеванием жизни, любви, красоты. Большое значение Гринберг придаёт поиску колористических эффектов. Этому способствует сопоставление педальных и беспедальных звучаний.

Такая интерпретация, не столь широко распространённая, тем не менее имеет основания. Целый ряд авторитетных исследователей творчества Прокофьева (М. Тараканов, Т. Левая, М. Овчинников) рассматривают романтизм в качестве одного из неявных, глубоко лежащих свойств его натуры. Как замечает М. Овчинников, «в живой музыкально-исполнительской практике пресловутый антиромантизм творчества Прокофьева, декларируемый и им самим, и многочисленной плеядой музыковедов, рассыпается как карточный домик, уступая место куда более сложному пониманию прокофьевской музыки, вобравшей в себя как стилистические, так и художественно-содержательные элементы различных (а подчас и противоположных) художественных направлений» [6, с. 84].

Одним из самых значительных интерпретаторов сочинений Прокофьева является Эмиль Гилельс. В творческом пути выдающегося пианиста заметна существенная эволюция. Если в ранний период исполнительской деятельности его стиль отличается подчёркнутой виртуозностью, преобладанием преимущественно активно-волевого, динамически-напористого начала, то со временем искусство Гилельса обретает черты лаконичной ёмкости, вкрадчивости мысли и выпуклости каждой интонации. Оно наделяется подлинной глубиной и философской осмысленностью. Не случайно Гилельс стал первым исполнителем Восьмой сонаты. Яков Флиер писал: «Невозможно



забыть, как звучит у пианиста одна из самых гениальных и глубочайших прокофьевских “глыб” – Восьмая соната. Вот одно из типичных режиссёрско-исполнительских созданий музыкального исполина Эмиля Гилельса» (цит. по: [2, с. 75]).

Примечательна запись Третьей сонаты, сделанная в зрелый период творчества пианиста (1984). Обращает на себя внимание выбор темпа. Авторское указание *allegro tempestoso* (бурно) обретает иное качество. В исполнении Гилельса Соната звучит весьма сдержанно, что производит впечатление огромного масштаба. Очевидно, что пианист уходит от подчеркнута виртуозной трактовки произведения. Вместо самодовлеющей активности он выявляет основательность и устойчивость ритма, точность нюансов, чёткость и графичность штрихов, скульптурную завершённость каждой интонации. В единовременном сочетании сдерживающего начала с вулканическим темпераментом и энергетическим посылом видится мудрость одного из выдающихся титанов XX века. Показательна его интерпретация интонационного ядра побочной партии. Пианист динамически подчёркивает начало верхнего голоса во втором такте побочной темы. Таким образом, в первом мелодическая интонация воспринимается как вступление, песенный зачин. Стремление высветить всё богатство подголосочной палитры обнаруживается в полной мере в репризе, где Гилельс подчёркивает проведение побочной темы в средних голосах. Особый интерес вызывает исполнительское решение, связанное с выявлением кульминационной зоны в разработке Сонаты. В его интерпретации отсутствует динамическая подготовка эпизода *con effetto*. Вопреки авторскому указанию, Гилельс не делает предваряющий этот раздел нюанс *crescendo*. Однако с удвоенным неистовством и мощью пианист внезапно обрушивается на центральный эпизод разработки, что в целом соответствует композиторскому замыслу.

Другое понимание Сонаты обнаруживается в исполнении аргентинской пианистки Марты Аргерих. Запись, сделанная в 1967 году, демонстрирует невероятную искромётность, динамизм творческого посыла. В этом проявляется яркая самобытность пианистки, её «взрывной» темперамент. Достаточно отметить, что общее время её исполнения составляет 6 минут 17 секунд. Невероятно быстрый темп исполнения

(пианистка практически не делает отклонений от первоначального темпа) и сквозное развитие, неуклонно движущееся к коде, подобно «сжатой пружине», определяет художественный смысл Сонаты. Интерпретация Аргерих высвечивает особые грани прокофьевской музыки, видимо, близкие ей в период её творческого становления. Они связаны с ощущением молодости, с юношеским задором, воплощённым в бурлящем потоке игровой стихии.

Нельзя не упомянуть имя Николая Петрова, репертуар которого включает все сонаты С. Прокофьева. Его исполнительский стиль отличается яркой индивидуальностью. В своей трактовке музыки композитора он продолжает ту линию, которая восходит к творчеству С. Рихтера. Для неё характерна объективность изложения, свойственная традициям искусства представления. Обратимся к его интерпретации Третьей сонаты. Петров играет весьма напористо, целеустремлённо. В развитии драматургии сочинения ведущее значение приобретает ритмическое начало, организующая роль которого проявляется в единстве темпа. Довольно разнообразна динамическая палитра с резкими контрастами звучности, внезапными «всплесками» и «провалами», что создаёт ощущение насыщенности внутренней жизни прокофьевской музыки. Особый интерес вызывают артикуляционные решения. Пианист использует подчеркнута отрывистый, сухой, «колючий» штрих, в частности, в разработке – для достижения объёмности художественного образа.

Прокофьевские сонаты по праву занимают достойное место в репертуаре современных пианистов. Вызывают интерес самобытные исполнительские прочтения Третьей сонаты Андреем Гавриловым, Даниилом Трифоновым. В интерпретации Гаврилова покоряет глубина прочтения, многогранность звуковых образов. Пианист подходит к сочинению довольно свободно, субъективно. Это проявляется в гибкости темповых решений, в наличии *rubato* в переходах между разделами.

Любопытны исполнительские находки в интерпретации Даниила Трифонова (2011). В частности, в побочной партии он выявляет характерные черты, свойственные музыке Прокофьева. Думается, что интерпретация пианиста высвечивает другую грань творчества композитора – его тяготение к сказочности, мифологичности. В этом свете примечательна

мысль, высказанная Г. С. Алфеевской в книге «История отечественной музыки XX века». По её мнению, в этой Сонате Прокофьев воплощает сказку о «Царевне-лягушке» (см.: [1]). Однако сам композитор не опубликовал свою задумку, полагая, что эта программа не сочетается с тем жанром, в котором написана Соната. Думается, трактовка Алфеевской не лишена основания. Она созвучна как смысловой направленности исполнительского замысла Трифонова, так и его колористическим решениям.

Исполнительской удачей следует считать интерпретацию Шестой сонаты Евгением Кисиним. Пианист демонстрирует потрясающее владение красками, колористическими эффектами. В немалой степени этому способствует безупречная педализация, а также туше, фразировка. Блестящая техника пианиста позволяет брать высокие темпы в разработке первой части, в финале. Тем не менее виртуозность не идёт в ущерб образности. Сильное впечатление производят эпизоды, погружающие слушателя в состояние «безвременья», замирания. В звучании переходов-связок слышится нечто таинственное, инфернальное, зловещее.

В самом деле, для Прокофьева характерен интерес к крайним, тeneвым, «запредельным» проявлениям человеческого духа, к оборотной стороне природы человека, часто связанный с темой смерти. Это даёт основание говорить о близости прокофьевской музыки экзистенциальным традициям русской духовной культуры, одним из проявлений которых является, в частности, напряжённый анализ внутренней жизни личности в произведениях Ф. Достоевского.

Нельзя не заметить, что весь XX век апеллирует к бессознательным глубинам человеческой психики. По-своему раскрывает эту проблему и С. Прокофьев. Некоторые эпизоды его музыки живописуют погружение в сферы бессознательного, «субъективно изменённую реальность». Такой приём мы наблюдаем во многих музыкальных произведениях («Огненный ангел», «Мадалена», «Игрок», фортепианные пьесы «Вещи в себе», «Мимолётности», Пятая соната, Вторая симфония). Прокофьев изображает напряжённое состояние человеческой психики с целью исследовать внутреннюю жизнь человеческого духа, его бессознательные глубины – подобно тому, как это делал в своих романах Ф. Достоевский. При этом композитор сохра-

няет бесстрастность, подходя к рассмотрению чувства по-научному объективно. Данное обстоятельство следует отметить особо. Б. Яворский в своих заметках 1931 года очень точно сказал о музыке Прокофьева, подчеркнув «беспощадность к чувству в его произведениях». По словам этого выдающегося музыковеда, Прокофьев «знает чувство, для него оно реально существует, но относится он к нему исследовательски беспощадно» (цит. по: [4, с. 177]).

Отмеченные отстранённость и объективность вовсе не свидетельствуют о рационалистической холодности композитора. Здесь уместнее говорить о созерцательности в изображении музыкальных явлений и образов. Оберегая своё сердце от сиюминутных чувств и страстей, С. Прокофьев отдаёт приоритет духу, духовному, тем самым «побеждая время и смотря на себя из вечности» (Преподобный Иустин).

Такой «взгляд из вечности» можно усмотреть в интерпретации Третьей сонаты другим выдающимся пианистом современности – Григорием Соколовым. Каждое исполненное им сочинение несёт отпечаток неповторимой, самобытной личности великого мастера. Так, в Третьей сонате пианист высвечивает особый, наполненный драматизмом мир прокофьевской музыки. В исполнении пианиста поражает темповый контраст, главным образом, подчёркивающий антитезу токкатных и лирических разделов формы. Внутри эпизодов логика развития отличается сквозным дыханием, цельностью и монолитностью. Пианист мастерски выстраивает форму целого, выявляя внутреннюю неоднозначность образов, высвечивая в мажоре – минор, в бурной энергии токкатного потока – метафизические глубины.

Подводя итог, следует отметить, что история интерпретаций довольно обширна. Каждый пианист, в силу своей индивидуальности, традиций, характера эпохи, предлагает своё понимание, свой взгляд на прокофьевскую музыку. Однако несмотря на всё многообразие существующих трактовок, одно остаётся неизменным – воплощение авторского замысла. Каждое последующее поколение музыкантов будет стремиться открыть мир этого выдающегося художника XX века заново, переосмысливая его творчество с высоты новой историко-культурной ситуации, с позиции новых подходов к глубинным основаниям его искусства.


 ЛИТЕРАТУРА
 

1. Алфеевская Г. С. История отечественной музыки XX века: С. С. Прокофьев, Д. Д. Шостакович, Г. В. Свиридов, А. Г. Шнитке, Р. К. Щедрин. М.: Владос-Пресс, 2009. 159 с.
2. Гордон Г. Б. Эмиль Гилельс. За гранью мифа. М.: Классика-XXI, 2007. 171 с.
3. Дельсон В. Ю. Фортепианное творчество и пианизм Прокофьева. М.: Советский композитор, 1973. 287 с.
4. Мартынова С. Из переписки Прокофьева // Сергей Прокофьев: Письма. Воспоминания. Статьи. М., 2007. С. 148–178.
5. Мендельсон-Прокофьева М. А. Воспоминания о Сергее Прокофьеве. Фрагмент: 1946–1950 годы // Сергей Прокофьев. Воспоминания. Письма. Статьи. М., 2004. С. 5–226.
6. Овчинников М. О романтических тенденциях в интерпретациях фортепианных произведений С. Прокофьева советскими пианистами // Московский музыковед. Вып. 2. М., 1991. С. 78–88.
7. Сафонова Т. В. Метафизическая составляющая в творчестве С. С. Прокофьева. Саратов: Саратовская гос. консерватория им. Л. В. Собинова, 2011. 156 с.
8. Фомина З. В. Автор как проблема теоретической рефлексии в культурном пространстве постмодерна // Современные проблемы науки и образования. 2012. № 3. URL: <http://www.rae.ru/fs/>.
9. Фомина З. В. Философия музыки. Саратов: Саратовская гос. консерватория им. Л. В. Собинова, 2011. 208 с.
10. Чемберджи В. Н. XX век Лины Прокофьевой. М.: Классика-XXI, 2008. 336 с.
11. Шнитке А. Г. Слово о Прокофьеве // Беседы с Альфредом Шнитке. М., 2005. С. 209–214.
12. Эко У. Открытое произведение. СПб.: Академический проект, 2004. 384 с.
13. Giroud V. Nicolas Nabokov: a Life in Freedom and Music. Oxford and New York: Oxford University Press, 2015. 584 p.
14. Khait J. To Sing or Not to Sing: the Signification of Operatic Mode of Utterance in Sergey Prokofiev's Betrothal in A Monastery // Art of Music. Theory and History. 2017. No. 16, pp. 21–44.
15. Manzoni S. Music and Literature at the Time of Soviet Union // Art of Music. Theory and History. 2017. No. 16, pp. 207–211.
16. Morrison S. Prokofiev: Reflections on an Anniversary, And A Plea for a New Critical Edition // Art of Music. Theory and History. 2017. No. 16, pp. 5–20.
17. The Leonard Bernstein Letters / Ed. by Nigel Simeone. New Haven: Yale University Press, 2013. 606 p.

Об авторах:

Сафонова Татьяна Викторовна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры специального фортепиано, Саратовская государственная консерватория им. Л. В. Собинова (410018, г. Саратов, Россия), **ORCID: 0000-0002-8091-6742**, tatianasafonova@mail.ru

Фомина Зинаида Васильевна, доктор философских наук, профессор кафедры гуманитарных дисциплин, Саратовская государственная консерватория им. Л. В. Собинова (410018, г. Саратов, Россия), **ORCID: 0000-0001-6440-386X**, zinaf33@yandex.ru


 REFERENCES
 

1. Alfeevskaya G. S. *Istoriya otechestvennoy muzyki XX veka: S. S. Prokofiev, D. D. Shostakovich, G. V. Sviridov, A. G. Shnitke, R. K. Shchedrin* [History of 20th Century Russian Music: Sergei Prokofiev, Dmitri Shostakovich, Georgy Sviridov, Alfred Schnittke, Rodion Shchedrin]. Moscow: Vlados-Press, 2009. 159 p.
2. Gordon G. B. *Emil' Gilel's. Za gran'yu mifa* [Emil Gilels. Beyond the Myth]. Moscow: Klassika-XXI, 2007. 171 p.
3. Del'son V. Yu. *Fortepiannoe tvorchestvo i pianizm Prokofieva* [The Piano Compositions and Piano Technique of Prokofiev]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1973. 287 p.
4. Martynova S. *Iz perepiski Prokofieva* [From Prokofiev's Correspondence]. *Sergey Prokofiev: Pis'ma. Vospominaniya. Stat'i* [Sergey Prokofiev: Letters. Memoirs. Articles]. Moscow, 2007, pp. 148–178.

5. Mendel'son-Prokof'eva M. A. Vospominaniya o Sergee Prokof'evе. Fragment: 1946–1950 gody [Mendelssohn-Prokofiev M. A. Memoirs of Sergei Prokofiev. Fragment: 1946–1950]. *Sergey Prokof'ev. Vospominaniya. Pis'ma. Stat'i* [Sergey Prokofiev. Memoirs. Letters. Articles]. Moscow, 2004, pp. 5–226.
6. Ovchinnikov M. O romanticheskikh tendentsiyakh v interpretatsiyakh fortepiannykh proizvedeniy S. Prokof'eva sovetскими pianistami [About the Romantic Tendencies in Interpretations of Prokofiev's Piano Works by Soviet Pianists]. *Moskovskiy muzykoved* [The Moscow Musicologist]. Issue 2. Moscow, 1991, pp. 78–88.
7. Safonova T. V. *Metafizicheskaya sostavlyayushchaya v tvorchestve S. S. Prokof'eva* [The Metaphysical Component in the Works of Sergei Prokofiev]. Saratov: Saratov State L. V. Sobinov Conservatory, 2011. 156 p.
8. Fomina Z. V. Avtor kak problema teoreticheskoy refleksii v kul'turnom prostranstve postmoderna [The Author as an Issue of Theoretical Reflection in the Cultural Space of the Post-Modern Era]. *Sovremennyye problemy nauki i obrazovaniya* [Present-Day Issues of Scholarship and Education]. 2012. No. 3. URL: <http://www.rae.ru/fs/>.
9. Fomina Z. V. *Filosofiya muzyki* [The Philosophy of Music]. Saratov: Saratov State L. V. Sobinov Conservatory, 2011. 208 p.
10. Chemberdzy V. N. *XX vek Liny Prokof'evoy* [The 20th Century of Lina Prokofiev]. Moscow: Klassika-XXI, 2008. 336 p.
11. Shnitke A. G. Slovo o Prokof'evе [A Few Words about Prokofiev]. *Besedy s Al'fredom Shnitke* [Conversations with Alfred Schnittke]. Moscow, 2005, pp. 209–214.
12. Eko U. *Otkrytoe proizvedenie* [Ecco U. An Open Work]. St. Petersburg: Akademicheskii proekt, 2004. 384 p.
13. Giroud V. *Nicolas Nabokov: a Life in Freedom and Music*. Oxford and New York: Oxford University Press, 2015. 584 p.
14. Khait J. To Sing or Not to Sing: the Signification of Operatic Mode of Utterance in Sergey Prokofiev's Betrothal in A Monastery. *Art of Music. Theory and History*. 2017 № 16, pp. 21–44.
15. Manzoni S. Music and Literature at the Time of Soviet Union. *Art of Music. Theory and History*. 2017. No. 16, pp. 207–211.
16. Morrison S. Prokofiev: Reflections on an Anniversary, And A Plea for a New Critical Edition. *Art of Music. Theory and History*. 2017. No. 16, pp. 5–20.
17. *The Leonard Bernstein Letters*. Ed. by Nigel Simeone. New Haven: Yale University Press, 2013. 606 p.

About the authors:

Tatiana V. Safonova, Ph.D. (Arts), Associate Professor at the Special Piano Department, Saratov State L. V. Sobinov Conservatory (410012, Saratov, Russia), **ORCID: 0000-0002-8091-6742**, tatianasafonova@mail.ru

Zinaida V. Fomina, Dr.Sci. (Philosophy), Professor at the Humanities Department, Saratov State L. V. Sobinov Conservatory (410012, Saratov, Russia), **ORCID: 0000-0001-6440-386X**, zinaf33@yandex.ru

